

# Cinelàndia

**L**a veritat és que es necessita temps, generoses dosis de temps —tota una vida, diria jo— per arribar a convèncer-nos que dins nostre, en el fons de la memòria o del subconscient, nia un diminut o vastíssim país



les fronteres del qual hem anat reduint o eixamplant dia rere dia, construït —com la criatura de Frankenstein— a base de retalls i fragments (plans, escenes, seqüències) de pel·lícules, a la contemplació dels quals devem el gojós privilegi

d'haver vist a la fi acomplits els nostres somnis més recalcitrants de cinèfils i cinèfags del segle XX. Aquest país existeix —diferent per a cadascun de nosaltres— com va existir un País de les Meravelles per a l'Àlicia del reverend Hodgson o un País de Mai Més a la mida de tots els Peter Pan que són i han estat en el món.

De manera restrictiva i ben peculiar, ja que el circumscriu a l'àmbit del cine nord-americà de l'època daurada, aquell escriptor únic i genial que va ser Gómez de la Serna el va batiar amb el nom de Cinelàndia. I de cap a cap de les divertidíssimes pàgines d'aquest llibre —pur *slapstick* narratiu que ajunta l'esperit de Chaplin, Buster Keaton i Groucho Marx— ens va anar explicant “greguerísticament” les seves imaginàries aventures com a *lazarillo de sus propios sueños* per aquell territori de la Meca del cine que nomia Hollywood, el qual, per altra banda i segons sembla, no va arribar a visitar mai.

Més enllà o més ençà del seu especialíssim sentit de l'humor, que permetia a Gómez de la Serna practicar el doble joc que consisteix a mitificar desmitificant, fent-ne, alhora, de la desmitificació un mite, la nostra molt par-

ticular i íntima Cinelàndia —autèntica reserva d'espècies malauradament en vies d'extinció— vol ampliar amb generositat l'estret cercle d'aquesta Cinelàndia ramoniana.

I si és així, es deu al fet que, dins la nostra, hi ha tengut cabuda des de sempre no només la “fàbrica de somnis” (*més estrelles que en el cel*, deia l'eslògan publicitari de la Metro Goldwyn Mayer), sinó també —Henry Miller dixit— aquell “malson d'aire condicionat” que va ser l'altre costat del dòlar o del somni americà, amagat rere les fosforescents lluminàries (en el fons, façanes de simple cartó pedra al més pur estil Cecil B. De Mille) de les bambolines, les bateries de llum o de la pantalla: no només el “somni” cinematogràfic sinó també l'altre, el real, del qual aquell només en seria un reflex en el mirall de la sala fosca i de la literatura.

Cinelàndia no és per a nosaltres res més que aquell pou sense fons al qual duim aigua —pel·lícules— ininterrompudament, tot i que —també és just reconèixer-ho— cada vegada en més petites dosis i gairebé amb comptagotes. Cinelàndia és aquell “port franc” en què totes les mercaderies tenen cabuda, sempre que la qualitat n'estigui garantida. És obvi que Cinelàndia no és només l'època que correspon al desenvolupament de les *majors* del període auri de la indústria cinematogràfica nord-americana, sinó també l'època de la *nouvelle vague*, del neorealisme italià o la del *free cinema* anglès: cinematografies que varen potenciar a Europa (des de finals de la Segona Guerra Mundial en endavant) la seva pròpia mítica i contramítica autoral i industrial, ja fos per afany alternatiu d'autoafirmació de les respectives nacionalitats, ja fos per l'encoberta i explícita relació d'amor-odi davant la superioritat —si més no artística, com a mínim econòmica i mercantilista— del cine que ens arribava de l'altra banda de l'Atlàntic.

Tot això confirma que, independentment del tipus de cine —europeu, nord-americà o de qualsevol altra nacionalitat— que incloguem en la nostra particular Cinelàndia, aquesta doble cara de la moneda, aquell Janus icònic que és alhora “fàbrica de somnis” i “malson d'aire condicionat” testimonia punt per punt el que el cine ha estat durant el segle,

per damunt de fronteres geogràfiques, de mediacions comercials i de condicionaments polítics i sociohistòrics.

Ara bé: Què és per a mi Cinelàndia? Aquell punt del meu imaginari cinematogràfic en què convergeixen, superposant-se i sense exclusivismes de cap casta, el cine com a voluntat de “representació” i de “recreació” de la realitat que es dóna i el cine com a “creació” d'universos de ficció autònoms i lliures; el cine com a document sobre la ficció i el cine com a ficció documental: en resum, el cine que ens mostra “la sortida dels obrers de la fàbrica” i “el viatge a la Lluna”; és a dir, els germans Lumière i Mèlies alhora. De nou aquell doble rostre de Janus que tan admirablement ha sabut captar José Luis Guerín en aquella obra irreplicable dins de la història del cine espanyol més recent que és *Tren de sombras*.

I és per això que, els qui estimam el cine perquè estimam apassionadament la vida —com ens recordava ja fa molt el crític Louis de Marcórelles— (o la inversa, ja que en el fons és el mateix), ens negam rodonament a haver de triar entre una opció o altra: entre Imaginació o Realisme; entre voluntat mitificadora o desmitificadora. Perquè amb el cine ens passa —permeteu-me la guinyada de complicitat amb alguns col·legues— com amb altres afers: que no ens agrada que ens obliguin a haver de triar entre rosses i morenes, perquè les preferim totes, tot i que al final no ens casem amb cap. Vull dir que, en la nostra personal Cinelàndia, sempre ens hem sentit sàviament recompensats acompanyant, per exemple, els esforços pescadors de tonyines de *Strómboli* de Rossellini; o els també tenaços treballadors de la mar d'*Hombres de Arán* de Flaherty; o els desvalguts i doblement dignes jornaleros de *Las uvas de la ira* de John Ford; o els suïcides màrtirs lluitadors contra la tirania del feixisme de *Roma, ciudad abierta* del mateix Rossellini; o el protagonista de *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos; de la mateixa manera que, des de l'altre extrem de la balança, ens hem deixat conduir per les nostres passes fins on, lleugers d'equipatge, les nostres passes ens hagin volgut dur: ja sigui a la llunyana Polinèsia, fins a l'“escull de Donovan” (llegiu-ho com *La taberna del irlandés* de John Ford) on compartir copes i cops de puny amb els nostres millors amics mentre ens esforçam



a deshinibir esplèndides fadrinangues puritanes just arribades de Boston; o al límit d'aquella cruïlla de camins que, simultàniament, desemboca al país d'Oz o a Camelot o a Brigadoon o fins i tot a Freedònia: llocs de l'altra banda de l'arc de sant Martí, poblats per tots els habitants (també nosaltres: humils espectadors de cinematògraf) que Italo Calvino imaginà per a les seves "ciutats invisibles".

Cinelàndia, per tant, no és res més que el nostre particular museu de ni-gromància cinematogràfica. Museu al qual, amb periodicitat cada vegada més plagada d'intermitències -de vegades fins i tot de mesos o anys-, incorporam, com a osques a un revòlver, noves peces. Recapitem sobre algunes de les més recents, com a homenatge i amb la intenció d'atorgar a aquest article una patina d'actualitat:

- Comencem per alguns dels darrers Woody Allen: per exemple *Todos dicen I Love You*, aquell deliciós musical fet a mida per a tots aquells que, si bé negats per al cant i per al ball, no per això ens privarem de cantar i de ballar en algun moment de privilegiada intensitat de la nostra monòtona existència. O aquella altra fina peça d'orfebreria: *Desmontando a Harry*, en la qual se'ns proposen algunes encantadores defi-

nicions sobre el que pot ser un "forat negre": una d'elles directament relacionada amb aquell esplendorós quadre de Courbet, durant tant de temps amagat i acusat de pornogràfic, que és *L'origen del món*. Cloenda que resumeix el procés de desubicació vital i sentimental del personatge Harry-Allen en una societat -no només la novaiorquesa- farcida de desubicacions accelerades i permanents.

- Prosseguim amb els darrers Clint Eastwood: *Medianoche en el jardín del bien y del mal* i *Ejecución inminente* (però no *Poder absoluto*, a parer meu una obra totalment fallida). La primera, que té el malsà i suggestiu aroma d'unes dàlies marcides en una habitació massa temps tancada: aroma que condensa l'esperit del Sud i decadent de Savannah, la malenconia nostàlgica de les melodies de Johnny Mercer amb l'ambigüitat d'un discurs sobre l'assassinat considerat com una de les belles arts, en boca d'un personatge tan malèvolament fascinant com el que interpreta Kevin Spacey. La segona, *Ejecución inminente*, proposa una vegada més -des de la magistral *Sin perdón*- la redenció del *loser* en la derrota. I ja que la imaginació és lliure, jo no m'apunt a aquell suposadament final feliç amb el seu embafós corol·lari nadalenc, sinó que més aviat l'interpret com una fugida del protagonista cap a la convencionalitat d'un somni que no fa res més que, per contrast, accentuar encara més la desolació interior.

- Seguim igualment amb la confirmació que el "cine negre" encara ens pot brindar mostres de categoria, tant des d'una modernitat plenament assumida dels pressupòsits clàssics del gènere, com des d'un classicisme del qual està absent tota impostació en la seva lenta mirada sobre uns pesants antiherois en el crepuscle de les seves vides. M'estic referint a *L.A. Confidential* de Curtis Hanson i *Al caer el sol* de Robert Benton. La primera, que s'hauria pogut titular *Qui tem Rolo Tomasi?*, combinant crim i glamur, co-

rrupció i comportament políticament incorrectes en una ciutat -Los Angeles, anys 50, Hollywood- que encara creix, i que és, posem per cas, a *Los sobornados* de Fritz Lang, el que la narrativa d'un James Elroy és a la de Raymond Chandler. La de Robert Benton, en canvi, es pot veure com un homenatge al Ross MacDonald de *La mirada de l'adéu*: lucidesa i escepticisme en l'ocàs dels comportaments ètics i dignes estrictament individuals.

- I per acabar, i davant d'aquests testimonis puntuals que acabam d'esmentar -com grans d'un rellotge d'arena infinitament lent en la mesura del transcurs cinematogràfic en els nostres dies- no ens queda més remei que alinear algunes sobiranes mostres del més recent cine europeu que hem pogut contemplar, duits de la mà d'il·lustres i veterans mestres: *On connaît la chanson* d'Alain Resnais o com aconseguir que alguns malentesos i diversos girs del destí, puntuats amb la lletra i l'esperit de les millors cançons franceses contemporànies, els restitueixin instants -vulgars, si es vol, com la vida- de plaent felicitat o de tremolosa dissort a uns entenedridders personatges, per mitjà de la música i enmig d'un París que *à tout nous appartient*; *Réquiem* d'Alain Tanner o el fantasma de Tabucchi passejant transitòriament per l'entramat laberíntic d'una Lisboa diürnamment màgica i nocturnament somnàmbula com aquell altre fantasma heterònim i "desconegut de si mateix" que va ser la figura de Pessoa; *Cuento de otoño* d'Erich Rohmer, aquell prodigiós discurs sobre la maquinació femenina, resolt en un acte de fe a l'entorn de la capacitat conspirativa de l'ésser humà pel que fa a l'amor; tot això admirablement integrat enmig d'un tranquil paisatge de províncies -en aquest cas la vall del Roine- en el qual s'inspira aquell *vieille aire de famille* tan característic del director, en les obres del qual els seus personatges -homes i dones- "parlen" amb la mateixa naturalitat i coneixement de causa amb què professionalment "actuen" els protagonistes dels films de Howard Hawks...

I en fi, Cinelàndia tanca avui aquí les seves portes a l'espera que, en altres temps, noves obres no indignes del record ens permetin seguir afegint trofeus al museu personal de la memòria. □

